



石見相聞歌群の生態と生成——〈改訂〉の観点から——

西 條 勉

一 はじめに

柿本人麻呂の作品にみられる「或云」「一云」「或本」等は伝誦や推敲による変化ではなく、声で成り立つ歌から文字の歌への〈改訂〉による異同であった。このことは本誌の前稿で述べた通りである。¹⁾

人麻呂は宮廷歌人として機に応じて作品を制作し、それを宮中で誦詠し披露した。やがてそれらの歌々を素材にして歌集（原万葉集）が編纂されることになるが、このとき、誦詠のために作られた声の歌は、文字ことばとして成り立つかたちに改訂された。声で成り立つ歌から、文字で自律する歌への転換である。今日『万葉集』のなかで本文として記載される人麻呂作歌は、おおむねそのような経緯によって成立したと考えられる。「或云」「一云」「或本歌」等の異文は、誦詠用のテキストが万葉集編纂のある段階で校合された痕跡であろう。そのため人麻呂作歌の記載状態は複雑になり、とりわけ石見相聞歌群（二・131～140）がもつとも錯綜したかたちになっている。

そういった様相は、むしろ、この作品の成り立ちにまつわる情報量の豊富さをも意味するので、当然のことながら石見相聞歌群の制作過程についてはこれまで盛んに議論が交わされてきた。けれども、本文と異文の異同が伝誦によるのか、それとも推敲の軌跡なのかといった、それ自体が誤ったパラダイムに基づく議論が先行しがちであったた

め、歌群の生成については、必ずしもテキストに即して客観的な分析が行われてきたわけではない。現在のところほぼ諸説が一致しているのは、この歌群が三つのグループに分けられること、およびそれらの成立順くらいであろう。本稿では、これらの歌群の制作過程を〈改訂〉の角度から明らかにしたい。はじめに歌群の区分けと成立順を整理してみよう。

「柿本朝臣人麻呂從石見国別妻上来時歌二首并短歌」という題詞をもつこの作品は二組の長反歌群から成る。これを前編(131・132・133)、後編(135・136・137)とすれば、前編の異文反歌が「或本反歌曰」(134)として、また、同じ前編の異文長反歌が「或本歌一首并短歌」(137・139)として記載され、さらに前・後編とも「二云」の異文(131のように傍線で示す)を含むので、歌群は実質的には十三首から成り立つていることになる(140の依羅娘子歌は今回の検討対象からはずす)。この錯綜した歌群を、成立順(アルファベットで示す)を含めてまとめてみると、前編は本文系の131・132・133(C)と、異文系の131・134(B)、それに「或本歌」の異文系138・139(A)の三つの歌群に、後編は本文系135・136・137(E)と、異文系135・136・137(D)の二つの歌群に区分けすることができる。

これを、まず長歌は句毎に比較対照し、反歌については後に長歌のアルファベット記号に合わせて示してみよう。長歌で異同のある部分に傍線を引き、反歌では原文を掲載しておく。(割注で異文を記すB群・D群の歌番号には傍線を付けた)

3 石見相聞歌群の生態と生成

(前編)			
A 1 3 8 (或本歌)	B 1 3 1 (異文)	C 1 3 1 (本文)	
石見之海 津乃浦乎無美 浦無跡 人杜見良米 渚無跡 人杜見良目 吉咲八師 浦者雖無 縦恵夜思 渚者雖無 勇魚取 海辺乎指而 柔田津乃 荒磯之上尔 蚊青生 玉藻息都藻	石見乃海 角乃浦廻乎 浦無等 人杜見良目 磯無登 人杜見良目 能咲八師 浦者無友 縦画屋師 磯者無軀 鯨魚取 海辺乎指而 和多豆乃 荒磯乃上尔 香青生 玉藻息津藻	石見乃海 角乃浦廻乎 浦無等 人杜見良目 渚無等 人杜目良目 能咲八師 浦者無友 縦画屋師 渚者無軀 鯨魚取 海辺乎指而 和多豆乃 荒磯乃上尔 香青生 玉藻息津藻	

(後編)			
D 1 3 5 異文	E 1 3 5 本文		
角障経 石見之海乃 言佐敝久 辛乃埼有 伊久里尔曾 深海松生流 荒磯尔曾 玉藻者生流 玉藻成 靡寝之児乎 深海松乃 深目手思騰 左宿夜者 幾毛不有 延都多乃 別之来者	角障経 石見之海乃 言佐敝久 辛乃埼有 伊久里尔曾 深海松生流 荒磯尔曾 玉藻者生流 玉藻成 靡寝之児乎 深海松乃 深目手思騰 左宿夜者 幾毛不有 延都多乃 別之来者		

明来者	浪已曾来依	夕去者	風已曾来依	浪之共	彼依此依	玉藻成	靡吾宿之	敷妙之	妹之手本乎	露霜乃	置而之来者	此道之	八十隈每	萬段	顧雖為	弥遠尔	里放来奴
-----	-------	-----	-------	-----	------	-----	------	-----	-------	-----	-------	-----	------	----	-----	-----	------

朝羽振流	風社依米	夕羽振流	浪社来縁	浪之共	彼縁此依			波之伎余思	妹之手本乎	露霜乃	置而之来者	此道乃	八十隈每	萬段	顧為騰	弥遠尔	里者放奴
------	------	------	------	-----	------	--	--	-------	-------	-----	-------	-----	------	----	-----	-----	------

朝羽振流	風社依米	夕羽振流	浪社来縁	浪之共	彼縁此依	玉藻成	依宿之妹乎			露霜乃	置而之来者	此道乃	八十隈每	萬段	顧為騰	弥遠尔	里者放奴
------	------	------	------	-----	------	-----	-------	--	--	-----	-------	-----	------	----	-----	-----	------

肝向	心乎痛	念乍	顧為騰	大舟之	渡乃山之	黄葉乃	散之乱尔	妹袖	清尔毛不見	孀隱有	室上山乃	白雲間	渡相月乃	雖惜	隱比来者	天伝	入日刺奴礼
----	-----	----	-----	-----	------	-----	------	----	-------	-----	------	-----	------	----	------	----	-------

肝向	心乎痛	念乍	顧為騰	大舟之	渡乃山之	黄葉乃	散之乱尔	妹袖	清尔毛不見	孀隱有	屋上山乃	白雲間	渡相月乃	雖惜	隱比来者	天伝	入日刺奴礼
----	-----	----	-----	-----	------	-----	------	----	-------	-----	------	-----	------	----	------	----	-------

反歌

- A 1 3 9 石見の海打歌の山の木の間より我が振る袖を妹見つらむか(妹将見香)
- B 1 3 4 石見にある高角山の木の間ゆも我が袖振るを妹見けむかも(妹見監鴨)
- C 1 3 2 石見のや高角山の木の間より我が振る袖を妹見つらむか(妹見都良武香)
- C 1 3 3 笹の葉はみ山もさやに乱るとも我は妹思ふ別れ来ぬれば
- D 1 3 6 青駒が足掻きを速み雲井にそ妹があたりは隠り来にける(当者隠来計留)
- D 1 3 7 秋山に落つる黄葉しましくは散りな乱ひそ(知里勿乱曾)妹があたり見む
- E 1 3 6 青駒が足掻きを速み雲井にそ妹があたりを過ぎて来にける(当乎過而来計類)
- E 1 3 7 秋山に落つる黄葉しましくはな散り乱ひそ(勿散乱曾)妹があたり見む

益高尔 山毛越來奴 早敷屋師 吾孀乃見我 夏草乃 思志萎而 将嘆 角里将見 靡此山	益高尔 山毛越來奴	益高尔 山毛越來奴	大夫跡 念有吾毛 敷妙乃 衣袖者 通而沾奴	大夫跡 念有吾毛 敷妙乃 衣袖者 通而沾奴
靡此山 妹之門将見 志怒布良武 念思奈要而 夏草之 靡此山	靡此山 妹之門将見 志怒布良武 念思奈要而 夏草之 靡此山	靡此山 妹之門将見 志怒布良武 念思奈要而 夏草之 靡此山		

二 「或本歌」の評価

右の表は現行の配列を改めてやや見慣れない格好になっているが、生成過程をみるばあいにはこのほうが分かりやすいであろう。表面的にはあるが、前編の長反歌A↓B↓C、後編の長反歌C↓Dという移行が一望できるからである。これをみると前編の方が後編よりもひとつ歌群が多く、この非対称が石見相聞歌群の生成を不透明にしていた理由のひとつであった。制作順序については、題詞を鵜呑みにする戦前までの研究はともかく、本文批判的な研究が一般化する戦後の成立論においては、次のような段階を想定することでおおむね諸論が一致しているようである。

第一次段階ⅡA (1 3 8・1 3 9)

第二次段階ⅡB (1 3 1・1 3 4) / D (1 3 5・1 3 6・1 3 7)

第三次段階ⅡC (1 3 1・1 3 2・1 3 3) / E (1 3 5・1 3 6・1 3 7)

すなわち万葉集で「或本歌」とされているA群の長反歌が単独でまず作られ、つぎに前編・後編のセットで異文系のB―D群が制作され、最終的に本文系のC/E群が成立したと考えるわけである。この見方をはじめて打ち出したのは伊藤博²であった。伊藤は異文系から本文系への変化が推敲によるものであるという前提のもとに、はじめに「初稿」としてA群の長反歌が制作され、それがB群のかたちに推敲される過程で、このモチーフをより深く表現するD群が作り出され、いわゆる求心的構図を成す前編＋後編のセットが制作されたとする。伊藤によれば、人麻呂はこれをさらに推敲して1 3 3「笹の葉はみ山もさやに云々」によってうたい収める本文系の歌群を制作したのであるが、前編はこの1 3 3歌で閉じられることによって「作品的完成を遂げた」とされている。

しかし、この見方だと前編が133歌をもつて閉じられ完結するのであるから、後編との続きぐあいがいまうまく説明しにくいらいがある。伊藤説のこの難点を解消したのが橋本達雄の論考⁽³⁾であった。橋本は成立過程に関する伊藤の図式をそのまま受け継ぐが、133歌については「妹」に焦点を当てた前編と「吾」に焦点を当てた後編とを連結するあたらしきをしていると述べる。つまり133は自己完結的なのではなく、むしろ後編との橋渡しのなはたらきをするのである。このように考えれば、第三次段階におけるC/Eの連作的な構造がより鮮明になって、かりに推敲説に立つとしても最終的な形態にふさわしいものとなるであろう。伊藤・橋本論とは別の角度から、渡瀬はA群「或本歌」系長反歌(138・139)を前編の原形と考えてこれに詳細な注解を加える論考を発表した⁽⁴⁾。

読みにかかわる細かい問題は後で詳しくとりあげることにして、いくつか議論はあるものの、制作順序についてはおおむね右に示した三段階を承認してよいかと思う。すると単独で成立したA群「或本歌」系の長反歌が、渡瀬のいうように石見相聞歌群の原形であった可能性が高いとおもわれる。ところが、この歌群に対する従来の評価はすこぶる低く、渡瀬のような扱いは真淵あたりからはじまる異文系軽視の長い風潮にあって、きわめて珍しいケースといわなければならない。ちなみに138・139の評価をめばしい注釈書からざっと拾ってみよう。

考…いと誤多し。

古義…凡てこの或本歌は長短ともに甚く劣れり。

総釈…131が伝誦されて居る間に通俗化されたもの。

評釈…伝唱による変化で、平明ではあるが拙い説明に改められた。

注釈…作者の草案。それに推敲を加へて語法を整へた。

私注…意味が通じない。調子はひどく劣る、感銘はマイナスに近い。

全注：説明的で、感動が乏しい。

このように当歌群は近世から今日にいたるまではなだ評判が悪いのであるが、その理由は時代によって異なる。近世国学の諸注は「一云」「或云」「或本歌云」といった異文系は撰者の原注ではなく「古注者の所為」（春満『童子問』）とみるのが一般的で、後人の手による改悪とされることが多い。ただし、右にあげた『考』や『古義』でもばあいによっては異文系を採用することもあつてケースバイケースで扱われ、すぐ後に参照する『代匠記』のように優秀の評価なしにきちんと注釈されることもあつた。それが近代になると「伝誦」の観点から捉えられて、右にあげた『総釈』や『評釈』『私注』などのように冷遇されたり、さらには「推敲」という見方があらわれたことで『注釈』や『全注』の評価を生むことになる。⁽¹⁾

伝誦説と推敲説のちがいは、前者が異文系を人麻呂の実作にあらずと判断するのに対して（この点、近世の諸説では不問）、後者は人麻呂じしんの「初案」ないし「草稿」とみて、作品としては未完成なものとされることである。そういったちがいはあるものの、異文系の位置付けをめぐる〈古注〉〈伝誦〉〈推敲〉というパラダイムは、いずれも一貫して異文系を本文に比べて劣つたものとするものでは共通性がみられる。近年はもっぱら推敲説が席卷しているわけであるが、しかし138・139の長反歌は、推敲説にいうようにほんとうに拙い未熟な草稿なのであろうか。もしそうだとすれば、そういった不完全なテキストが、いったいなぜ『万葉集』の本文校合に参照されたりするのであろうか。

そこでいずれのパラダイムにも囚われない立場で、あらためてA「或本」系の138・139をB（以下に扱う部分は本文系Cも同文）と比較しながら、表現に即して読みとつてみることにしよう。前に掲げた比較対照表で異同をみると、異文／本文で大きくちがうのは冒頭部の「津乃浦乎無美／角乃浦廻乎」と結句部の「角里将見／妹之門将

見」であることが分かる。他はおおむね文体的、修辭的な範囲内でのバリエーションであり、あらっばくいえばAとBは首尾において目立った異同が認められるのである。その部分を分かりやすく示してみよう。

(A 138)

石見の海

津の浦を無み

浦無しと

人こそ見らめ

はしきやし

吾が妻の児が

夏草の

思ひしなへて

なげくらむ

角の里見む

なびけこの山

(B 131)

石見の海

角の浦廻を

浦無しと

人こそ見らめ

夏草の

思ひしなへて

しのふらむ

妹の門見む

なびけこの山

A 138 「石見の海 津の浦を無み 浦無しと 人こそ見らめ」について真淵は「こは津能乃浦回乎の能と回を落し、無美はまぎれてこゝに入たる也」(考)と誤字脱字説をとり、先に紹介したように「此外いと誤多し」という評価を下した。『私注』の「意味が通じない」という酷評もこの歌句に注したものであるが、いずれもB 131 「石見

の海 角の浦廻を「浦無し」とを基準にした判断であり、しかもその第三句「浦無し」を「よい浦がない」とする代匠記（初・精）の解釈にもとづいている。131の冒頭部は契沖説を容れると「石見の海の角の入江を良い浦（船を寄せやすい、風景が良い）」がないと人は言うが云々」くらいに解釈できるが、これを基準にして138冒頭三句「石見の海 津の浦を無み 浦無し」とを理解しようとすれば、たしかに意味が通じない言い方といえる。

とところが契沖は「津乃浦ヲナミハ上二角乃浦回ト云所ノ名ニハアラテ、大舟ナトアマタ泊ル津トナル浦ノナシト云心ナルヘシ」（精）と述べている。これはA「津の浦」とB「角の浦」を別々に考えるべきことを述べたもので、138をそれじたいでみれば「石見の海は、船着き場にするような入江がないので、浦がないと人は言うが」となり、それなりにきちんと筋のとおり表現になっている。

それでは131冒頭部はどうであろうか。右にもつともらしい代語訳をつけたのは契沖説によったままで、原文のままだと「石見の海の角の入江（浦廻）を、浦のない海岸だと人は言うが」といった訳になる。これは「角の浦廻」といつておきながら「浦無し」と続くので、よくよくみると筋のとおりでない言い方であろう。だから契沖は「能浦（良い浦）」と「能」を補って解釈したわけである。諸注でこのところを問題にしているのは武田『全註釈』だけのようで「角ノ浦ミというのは、浦があるようにも取れるが、それは大局についていい、浦無し浦無しの方は、部分について言っているらしい」と述べている。これは「角の浦廻」の「浦」と「浦無し」の「浦」について、前者は地形を大きく捉えて言い、後者は細かい地形について言っているのだという趣旨かと思うが、文意がやや不明確になっている。うまいぐあいに説明できなかったのであろう。

「浦無し」は沢瀉『注釈』の言うように「日本海に面したこのあたりの海岸は直線的で、所謂曲浦の趣に乏しい事を云ったもの」とみるほかない。そこで「津野の浦回を、入江になった浦の無いところと人はみるだろう」（注釈）

という訳になるのであるが、この文章は日本語としておかしい。それで最近の注釈書は「石見の海の角の海岸をよい浦がないと人は見るだろう」（全注、新編全集もほぼ同文）といった訳をつけている。これなら日本語としてもまともな文章であろう。ところがこの訳は、原文の「角乃浦廻」を「角の海岸」としているので誤訳といわざるをえない。反対に変な日本語になった『注釈』は、訳としてみれば正確なのである。なぜこのようにねじれるのかといえ、131の原文「石見之海 角乃浦廻乎 浦無跡」に問題があるからにほかならない。誤解をおそれずにいえば、近世以来の定説とは逆に、131の冒頭表現は138の改悪である可能性がよいのだ。

そのことを裏づけるために、ここで結句部の方に視線を転じてみよう。「或本歌」の138は「私の妻が、嘆いている、角の里を、見よう（なびけ、この山）」という叙述に七句を費やして一首を閉じている。一方131は二句少ない五句で閉じているが、削ったところは「はしけやし 吾が妻の児が」であり、その結果「偲んでいる、妹の門を、見よう（なびけ、この山）」という表現が生まれた。AからBへの書き換えのなかで「角の里」が「妹の門」に変えられたことになる。つまり「角」が冒頭に繰り上げられているのであり、そのため「角」という地名が138では結句部にあるのに対して、131ではそれが冒頭部に置かれるというちがいをみることになるわけである。

これにつき、たとえば伊藤『釈注』は「131歌のように最初に場所を限定してこそ、角が妹の里であることを示すことができる」と述べている。その方が表現としてずっと優れていることを強調するわけである。けれども、この考え方にはちよつとした勇み足があつて、じつは131の冒頭部は、そのままでは「角」が「妹の里」であることを保証しない表現のようなのである。岸本由豆流『攷證』の見解を引いてみよう。

（角里が）角浦、高角山など、同所ならば、まへの歌（131のこと——引用者）のおもむきにては、国府より、妻と別れて、上る道のほどと聞ゆるを、こゝにかくよめるは、角里に妻を置たりと見ゆ。いづれを是とせんとは

思へど、おそらく、この歌の方誤りなるべし。

これはどういうことかという、131の「角乃浦廻」の歌は国府から角を通過するあたりで詠まれており、人麻呂の妻は角からは離れた（実際には二〇kmほど東）国府の近くに住んでいたはずなのであるが、138の「角里」は「妹」の住む場所として詠まれているので、どちらが正しいのであろうか、というのである。由豆流は妻が国府近くに住んでいたと考えるので、138を誤伝、131歌を正伝とした。しかし131に詠みこまれている「角乃浦廻」が妹の里であることは、歌意の理解としてもじつは伊藤のいうほど自明ではない。というのも131の文脈は「角の浦には荒磯があつて、そこに玉藻が生えており、その玉藻のように靡きあつて寝た妻と別れて遠くまで来た。私を思っている妻の家の辺りが見たい、靡け、この山」といった骨子になっているので、この文脈からじかに「角の浦」の里の関係を読み取することはできないからだ。ふたつの要素は、あいだに挟まれた「荒磯↓玉藻↓妹」という修辭的な表現によつて結びつけられているにすぎない。

それにもかかわらず、131冒頭部の読みとしては伊藤の方が正しいであろう。つまり妻が国府の近くに住んでいて、角を妻の里とする138を誤伝とみる『攷證』の判断は誤りと言わざるをえないのである。138はけつして誤伝ではなく、渡瀬の言うようにこの「或本歌」こそが一連の歌群の「原形」とみななければならないのである。131の冒頭表現は、138の結句部にある「角里」のモチーフを修辭的に膨らませるような格好で作られており、だからこそ「角の浦廻」の「角」には「妹の里」の意味合いが含まれるのである。ようするに、B群131の表現はA群138を前提にして成り立っていることが明らかなのである。

三 現地性／遠隔性

そこで次に考えなければならないのは、そういった原形的な性格をもつ第一次段階の歌群がどのようにして成立したのかという問題である。これについては伊藤も橋本も第一次を含めて第二次・第三次とも、すべて宮廷で作られたものとみており、石見相聞歌を扱った多くの諸論諸注もほとんどすべてこれに倣っている。

しかし、伊藤は第二次段階のB群反歌134歌が「我が袖振るを妹見けむかも」と、回想の叙述になっていることについて「身も心も高角山ならぬ都に在るような感じで、いかにもこの一首で一群を完結させた姿勢である」とし、後に『釈注』ではつきりと「都で宮廷人に披露した事実が地金を現している」と述べている。これは貴重な指摘ともわれる。というのも「見けむかも」の結句は134を含むB群の長反歌が帰京後に作られたことを示すとみるしかないのです。このことから推して、A群は帰京前に現地で制作された可能性が生じてくるからである。

じじつ、はやくに木村正辞も時制に着目し、134について「此歌は道すがらの詠にはあらず、後によみたるなるべし」（美夫君志）と指摘していた。そこにはA-Eの全歌群を視野においた生成プロセスへの関心はみられないが、B群に先行するA群は「妹見つらむか」と現在形で叙述されているので、単純に考えただけでも、この138・139の二首は石見の現地で作られた可能性があるとみななければならぬはずである。けれども伊藤は、まずA群が単独に披露され「統編をせがまれて」異文系のBD群が制作されて、さらに聴衆の再三の求めに応じて本文系のCEが成立したとみるのである。これでは、せっかく134歌の時制（回想的姿勢）から得られた視点が生かせないであろう。「見つらむか」から「見けむかも」への変化は、詠まれる場が現地から遠隔地へ移っていることを暗示する表

現になっているからである。

時制に対する伊藤の着眼とは別に、すでに触れているように、渡瀬はA群「或本歌」系長反歌（138・139）を前編の「原形」と考えているのであるが、制作場所についても「歌はすぐ妹のもとへ届けられたであろう」と述べて現地制作を示唆している。ただ、渡瀬の石見相聞歌成立論はかなり複雑で、次のような段階が想定されている。

第一次成立↓異文長反歌（A 138・139 | D 135・136・137）

第二次成立↓本文長反歌（C 131・132・133 | E 135・136・137）

ここでは前編・後編のセットがA—DからC—Eに推敲されるという図式が立てられているので、B群の異文長反歌B 131・134の入る余地がなくなっている。渡瀬説では、このB群はA群の流れを受けつつ、C群の異伝として「伝誦の世界とかかわって成立した」とされている。つまり、右に示した第一次成立から第二次成立への展開は人麻呂じしんによる創造活動の結果であるが、B群には後人の手が加わっていることを推測するわけである。推敲説と伝誦説の折衷であるが、さしあたり問題とするA群についても、現地で単独に成立したとしながら、D群とセットになった時点を第一次成立とし、しかもこのA—D群のセットは帰京後に宮廷で成立したと考えられている。A群の位置付けが不明確であるといわざるをえない。

しかしそういった疑問はあるものの、渡瀬がA群を現地成立と認定したことじたいは新見として尊重されるべきであろう。この「原形」がすなわち本稿にいう第一次段階のかたちである。そして、帰京後にそれが宮廷用に改訂されたときにB群 131・134が成立し、同時にD群 135・136・137も創作されて、ここに前編—後編のセットが出現する。これが第二次段階である。やがてそれが歌集編纂のためにさらに改訂されるわけであるが、この第三次段階のことは後でとりあげることにして、さしあたり第一次—第二次段階の経緯について考えてみたい。

まず、A群138で「角」の地名が冒頭部にない理由である。伊藤は表現モチーフのうえからこのことを特に重要視して138歌の未熟さを指摘したが、かりにこの長歌が石見の現地で誦詠された作品であるなら話は別であろう。現地で作られたゆえに「角」はむしろ自明の前提になっているので、それはわざわざ冒頭に示すには及ばないことがらだからである。反対に131歌の冒頭部で、意味的な整合性に逆らってまで「角」のモチーフを詠みこむのは、誦詠される場所が現地から遠く隔たっていたことの証と考えられる。このようにA群138とB群131は、表現の面で現地性と遠隔性の区別がみられる。そのことをよく示すのが、138「将嘆」と131「志怒布良武」の違いである。さきに対照したところをもう一度、必要な部分だけ抜き出してみよう。

(A138)

夏草の

思ひしなへて

なげくらむ

角の里見む

(B131)

夏草の

思ひしなへて

しのふらむ

妹の門見む

ナゲクとシノフの意味的な区別は「シノフは内面的、ナゲクは外形にあらわれている。シノフの方が奥行きが深い」(全註)といった説明が、歌の解釈としては無難のようにみえる。しかし、上代語としてのシノフは「甲」そこにあるものを賞美する／(乙) 近くにいる人や物事を思慕する」(万葉ことば辞典)というように、もっと具体的なイメージで用いられていることに注意したい。⁽⁹⁾ 131のシノフは(乙)の意味であるが、じつさにこれがどのような文脈で用いられるか、いくつか例を引いてみよう。

①巨勢山のつらつら椿つららに見つつ思はな巨勢の春野を(1-53)

②山越しの風を時じみ寝る夜おちず家なる妹を懸けて偲ひつ (一・6)

③高円の野辺の秋萩な散りそね君が形見に見つつ偲はむ (二・233)

④うつせみの世は常なしと知るものを秋風寒み偲ひつるかも (三・465)

①は甲のケースで、額田王の有名な「黄葉をば取りてぞしのふ」(一・16)がその典型例である。②は旅先から家の妻を思う歌(軍王歌の反歌)、③は死者を偲ぶ歌(志貴皇子挽歌)で、時間・空間どちらも「いま・ここ」から遠ざかった乙にあたる例である。④は家持の「亡妻悲傷歌」の一首で「朔に移りて後に、秋風を悲嘆しびて家持が作る歌」という題詞が付けられている。ひと月ほど経過してからの歌であり、この「偲ひつるかも」のシノヒもむろん乙の意味である。つまり、ナゲキに比べてシノヒの方が時間的に後で、空間的にも遠く隔たっていることが表現されているわけである。それに比べて「ナガ(長)イキ(息)」を語源とするナゲキは、心理的な含みよりも行為に根をもつ表現であり、「夜はも 息つき明かし 嘆けども 為むすべ知らに」(二・210、泣血哀慟歌)に典型的にあらわれているように、嘆きの原因(妻の死)からさほどはなれていない、むしろそれと密着して発せられる感情である。

石見相聞歌のばあい、「妹」のナゲキ・シノヒの原因はいずれも「吾」との別れであった。語の意味からみてA138のナゲキは別れの直後の感情であり、B131のシノヒはそういった直情的な悲しみが静まってからの表現とみるべきであろう。長歌におけるこの「偲ひ」の感情は対応する反歌の「妹見けむかも」という回想の時制とつながっているとみてよい。ここにも現地性／遠隔性の違いがあらわれている。B群は現地から離れたところ、ようするに都において成り立つ表現に改められているわけである。渚／磯の異同にもそのような事情が窺えるとおもう。ただしこれには別の問題が含まれる。

(A 1 3 8)

瀬無しと

人こそ見らめ

よしえやし

瀬は無くとも

(B 1 3 1)

磯無しと

人こそ見らめ

よしえやし

磯は無くとも

(C 1 3 1)

瀬無しと

人こそ見らめ

よしえやし

瀬は無くとも

このように瀬／磯はA↓B、B↓Cと二転してもとに戻るかたちになっている。従来このきまぐれな変化が推敲説ではうまく説明できず、そのため渡瀬はB 1 3 1を推敲からはずしてこれを伝誦によるバリエーションとみたのであった。この厄介な問題は後に回して、とりあえずA↓Bの変化を考えてみよう。まず、カタとイソの事例を示しておく。

① 飢宇の海の潮干の潟の片思に思ひや行かむ道の長道を (四・5 3 6)

② 妹に恋ひ吾の松原見渡せば潮干の潟に鶴鳴き渡る (六・1 0 3 0)

③ 水伝ふ磯の浦廻の石つつじ茂く開く道をまた見むかも (二・1 8 5)

④ 磯の浦に来寄る白波遶りつつ過ぎかてなくは誰にたゆたへ (七・1 3 8 9)

⑤ 天雲の 影さへ見ゆる 隠口の 泊瀬の川は 浦無みか 船の寄り来ぬ 磯無みか 海人の釣り為ぬ よしゑ

やし 浦は無くとも よしゑやし 磯は無くとも 沖つ波 競ひ漕ぎ入来 白水郎の 釣り船 (十三・3 2 2

5、歌経標式)

集中、カタ(瀬・潟)は六例、イソ(磯・磯)四十五例見られるが、アリソ(荒磯)が三十九例あるので、これを

加えるとカタに比べてイソの方が圧倒的に多いことが分かる。A 138はその少ないなかの一例であるが、万葉集には固有名も含めて塩湖を意味するカタの用例はみられないので、地形的には①②のように干潟のことであろう。イソについて言えば、歌の表現においては③④⑤のように、ウラ（浦）とイソ（磯）が対になる傾向がみられる。このことは、ウラ／カタの対が石見相聞歌のA 138・C 131の他にはみられないのと対照的である。歌謡的な性格をもつ⑤はB 131との類似性がはやくから指摘されてきた長歌で、ウラ／イソのセットが民謡的な土壌に根を張るのではないかと思わせるものがある。それだけ安定した表現であり、石見で作られたとみられるA 138が、現地を遠く離れて都の宮廷人向けに披露されるときに、伝承的な土壌に根を張る安定した表現に改められることはありえたであろう。

それがさらなる改訂で「磯↓浦」と旧に復することについては後で考えることにして、A 138からB 131への変更箇所では主題に関わると思われる部分に目を向けてみよう。すなわち終結部である。A 138は「はしきやし我が妻の児が」から七句を費やし、やや間延びして一首を閉じるが、B 131ではこの二句が削られ五句で収束する。かたちの上では終結部が短歌形式になっているので、ずっと洗練された格好になっている。しかし、二句が削られたのはそのためではなく、本当のねらいは主題の明確化であろう。帰京後の改訂はたんにAの現地性を遠隔的表現に改めるだけでなく、これと連作的に対になるもうひとつの長反歌を創作して、前編／後編から成るより大がかりな作品群に仕立て上げることが目論まれている。

そのさいふたつの歌群は、中西・橋本が指摘したように前編は別離の叙述に先立って「妹」の描写に重きをおき、後編は別離する「われ」の心境を語ろうとしたのである。つまり、後編Dが「われ」を中心にして制作されるのに並行して前編Bは「妹」に焦点をあわせることが明確になり、そのため、それに抵触するような要素が削り取られるこ

となったわけである。「われ」を含む「玉藻なす 靡き吾が寝し」と「はしきやし 吾が妻の児が」のフレーズが削られたのは、そのような経緯からであつたとおもわれる。

これは、AがBに改められ、別にDが作られるという推敲的な経緯によるものではなくて、もともとAに含まれていた主題が、誦詠の場所と享受者の変化（現地↓都）に即応してB（前編）とD（後編）に分化されようとしていることを意味するであろう。A群はそれだけで自律するが、そのA群を改訂したB群はD群とペアーになることではじめて成り立つように作られている。A138の四三句にたいして、前編（B・C）と後編（D・E）がともに三九句なのは、まさにそういった構造的な関係を如実にしめすものといえる。この点で、前編の主題を「別れの拒絶」、後編の主題を「別れの受容」とみる塩谷香織の読みとりは、¹² 帰京後の作品についていえることであって、別れの現場から離れて作者の心情が客観化された段階ではじめて可能になった構想ではないだろうか。

四 声の歌／文字の歌

それでは次に第三次の段階として、B D↓C Eの改訂についてみてみよう。前編だけでいえばB↓Cということになる。この段階は、宮廷で誦詠され声で成り立つ歌を歌集に収めるさいに、文字で自律するかたちに改訂されたと考えられる。

そのことをストレートに示しているのは、後編の第二反歌「知里勿乱曾（D137）／勿散乱曾（E137）」の異同である。どちらもチリマガフという複合語の禁止形であるが、異文系はチリナマガヒソと二語のあいだに助詞を入れるのに対し、本文系は語頭にナが置かれている。このばあいどちらが本来的かというと「打莫行」（二・26

3)・「念勿和備曾」(十二・3178)・「伊多久奈布里曾」(十九・4222)などの例に照らして、異文系の方が和語表現の本来のかたちであったと思われる。『注釈』が「所謂漢文式の用字」と指摘するように、本文系は文字ことばとして自律することが求められたので漢文式に書かれたのであろう。これなどは、第二段階から第三段階への展開が文体の面で誦詠体から書記体への改訂であることをしめす典型的な例である。

先に検討した前編長歌「渚」と「磯」の交換も、この問題にかかわっているのではないかと思われる。A↓B↓Cへの展開において、はじめに「渚」が「磯」に変わるのは誦詠の場が現地から都へ移るにつれて表現が類型化されたためであるが、それが再度の改訂で旧に復するのはなぜであろうか。神野志は「第一次の推敲において伝誦的類型を借りることによって、表現において口誦の基盤を共有することを目論んだ。そして定稿では棄てた」と述べているが、棄てられた理由については言及がない。そこで、あらためて文脈を点検してみると、B131は「磯無しとこそ見らめ……よしえやし 磯は無くとも……和たづの 荒磯の上に」となっていて、人言とはいえ「磯」がないと言いながら美しい玉藻が生える「荒磯」があるとされている。たしかに「荒磯」と「磯」は別のイメージもあるが、これらは入れ替え可能であった。

①みさご居る磯廻に生ふるなのりその名は告らしてよ親は知るとも(三・362)
 ②みさご居る荒磯に生ふるなのりそのよし名は告らせ親はしるとも(三・363)
 ③網引する海人とか見らむ飽の浦の清き荒磯を見に來し我れを(七・1187)

②は①の異伝(或本)であり、「荒磯」と「磯」が交換しただけである。③は「浦／荒磯」がセットになっている例であり、これは先に触れたように「浦／磯」のセットと同じイメージとみてよい。このように「荒磯」と「磯」は通じ合うところがあるので、「磯」がないことを言いながら玉藻の生える「荒磯」を詠みこむのは矛盾であろう。再

度の修正で「磯」が「渚」に戻るのは、そのところに注意が向けられたからではないだろうか。そのさい「磯無し」と「磯は無くとも」と「荒磯の上に」はいくつか句を隔てているので、声で成り立つ歌のばあいは、そういった表現上の矛盾はあまり意識されないのだと思う。もつとも、声の歌を、それがじつさいに詠み上げられるときの状態でイメージするのはそうたやすいことではない。声の歌であっても、わたしたちはどうしても視覚的に文字ことばとしてイメージしてしまうからである。

声で成り立つ歌は、その生態に即していえば時間の経過とともにそのつど消え去る音声現象として耳で享受される。そのばあい韻律上のまともよりは五・七音のフレーズであり、これが叙述の基本単位ともなっていると考えられる。¹⁴ 音声はそのつど消え去るので、あまり時間的に長いフレーズの叙述は成り立ちにくいからである。意味的な整合性が形成されるのはせいぜい〈五七音×2〉くらいであろう。石見相聞歌の韻律構造もほぼそのようになってい

♪石見の海ゝ角の浦廻を——」。

♪浦無しとゝ人こそ見らめ——」。

♪磯無しとゝ人こそ見らめ——」。

♪よしゑやしゝ浦は無くとも——」。

♪よしゑやしゝ磯は無くとも——」。

♪いさなとりゝ海辺をさして——」。

♪にきたづのゝ荒磯のうえに——」。

♪か青く生ふるゝ玉藻沖つ藻——」。

ていた文法的（統辞的）な関係が表にあらわされる。文脈の実体は、もはやそのつど消え去る音声言語ではない。それは、時間を超えて視覚に捉えつづけられることばによつてはじめて可能にされた意味のつながりなのであり、文字言語において成り立つ文法的・統辞的な関係である。

このように「磯無しと……磯は無くとも……荒磯のうえに……」という表現が文脈的に不整合であることを意識させるのは文字ことばである。そのため、一首の意味が声から分離して文字ことばによつて自律しようとするとき、「磯」は「渚」に書き換えられることになる。同じようなケースは、次の異同にも見られる。

(A 138)

波の共 か寄りかく寄る

玉藻なす 靡き吾が寝し

しきたへの 妹が手本を

露霜の 置きてし来れば

(B 131)

波の共 か寄りかく寄る

玉藻なす 寄り寝し妹を

はしきやし 妹が手本を

露霜の 置きてし来れば

(C 131)

波の共 か寄りかく寄る

玉藻なす 寄り寝し妹を

露霜の 置きてし来れば

これも第三段階の「玉藻なす 寄り寝し妹を」(C 131) がはじめの「玉藻なす 靡き吾が寝し」(A 138) とほぼ同じで、旧に復したようにみえる。A から B への変化はすでに述べているように、第二段階で「玉藻なす 靡き吾が寝し」の「吾」が避けられたあめと考えられるわけであるが、これがそのまま、最終の段階に受け継がれなかったのはなぜであろうか。その理由は「(波の共) か寄りかく寄る (はしきやし) 妹が手本を」という修飾・被修飾の関係にしっくりいかないものが感じられたためであろう。

この部分はもともと「寄る↓玉藻」(A 138) という無理のない表現であったが、改訂の結果「寄る↓手本」(B 138) という不自然なつながりになってしまった。韻律単位ごとのまとまりで詠めばそれでもよいが、書きことば

の表現においては文脈上の前後関係に視線が向けられるために、そういった不整合が意識されることになる。この部分の異同も、声で成り立つ歌が文字で自律する表現に改訂されていることを示す徴証と見てよいであろう。これなどは推敲といえは言えなくもないが、しかし、そういった推敲が要請される歌の生態的な変化を捉えることがもつとも肝心なのである。

もう一つ、文字ことばへの改訂と思われる部分がある。それは前編の第一反歌「雲居にそ 妹があたりは 隠り来にける」(D136)と「雲居にそ 妹があたりを 過ぎて来にける」(E136)の異同である。異文系は、最近の注釈書でも「本文よりも抒情が主で、未精鍊」(全注)、「やや無理な表現」(釈注)といったぐあいに評価が低い。しかし、それらは推敲というパラダイムに基づくもので、客観的な判断とはいえない。というのも、渡瀬が分析したように長歌との関連においていえば、本文系の方があえて完成度を損ねた表現になっているからである。⁽¹⁵⁾ 長歌の結句部から異文系(D135・136・137)で引いてみる(作図は渡瀬による)。

大舟の渡の山の 黄葉の散りのまがひに 妹が袖さやにも見えず
妻籠る室上山の 雲間より渡らふ月の 惜しけども隠らひ来れば
天伝ふ入日さしぬれ

大夫と思へる吾も

しきたへの衣の袖は 通りて濡れぬ

(反歌)

青胸が足掻きを速み雲居にぞ妹があたりは隠り来にける
秋山に落つる黄葉しましくは散りなまがひそ妹があたり見む

異文系は、このように長歌末部と二首の反歌が波紋型に対応して構成されている。136「妹があたりは隠り来にける」が長歌の「妹が袖(が)……隠らひ来れば」に対応するのは明らかであり、ともに「妹(の袖／あたり)」が——隠れてしまふ——という主述構文をとる。渡瀬は、これを「妹があたりを過ぎて来にける」に変えると「対応関係がやや弱くなる」と述べている。その通りで、すぐに「隠らひ来れば／過ぎて来にける」の差が目につくが、細かくみると「妹があたりは隠り来にける／妹があたりを過ぎて来にける」の構文上の違いも無視できない。異文系「妹があたりは」は提示格であるが、本文系の「妹があたりを」は客語である。

つまり、異文系で形成されていたきれいな波紋型の対応がほとんど壊されているわけである。その意図は何であろうか。異文系で波紋型に揃えられているのは、渡瀬の図に明らかのように音声的な呼応を求めたからであり、それは声で成り立つ歌にふさわしい技巧であった。一方「妹があたりを過ぎて来にける」に変えられている本文系は、反歌が二首とも「私」を主格とするかたちに揃えられて、主題的なイメージがひとつの焦点で結ばれるようになる。おそらくそこにねらいがあったのであろう。声の歌では音声の響きぐあいを重視する表現が求められ、文字で成り立つ歌のばあいには、主題的な焦点の統一が重視されたのである。

五 時制と話者

異文系と本文系の異同について、いくつか取りあげてきた。おおむね「現地性から遠隔性へ」「声の歌から文字の歌へ」といった方向で説明できるかと思われる。では、前編第一反歌の時制が「現在形→過去形→現在形」となつて最後の段階で旧に復するのはなぜであろうか。このような変化は「渚／磯」と同じケースのようにみえる。やはり、文字

で成り立つ歌の生態にかかわるのであろうか。

A 139 石見の海打歌の山の木の間より我が振る袖を妹見つらむか（将見香）

B 134 石見にある高角山の木の間ゆも我が袖振るを妹見けむかも（見監鴨）

C 132 石見のや高角山の木の間より我が振る袖を妹見つらむか（見都良武香）

問題の反歌を三首並べてみるとこのようになる。ただしA「将見香」の訓には議論があつて「将見」をミツラムと訓むのは無理であるとし、これを134にもとづいて「将見香聞^{ミケムカモ}」と訓む説が出されている（注釈）。しかし本文・訓とも古写本に異同がなく、誤写説はとりにくい。「妹」将見香はふつうにはミムカ・ミラムカのいずれかであろう。どちらとも音数の関係から採れないとすれば、ツを補つて「妹見ツラムカ」の通説にしたがうほかに思われる。ミ・ツ・ラム（カ）は現代語訳は「見たであろうか」でよいが、こまかくみれば〈現在完了+現在推量〉であるから過去のテンスではなく「今ちようど見終わつたところであろうか」といった状況をあらわしている。微細なニュアンスを含むことは確かであるが、時制のうえではミムカ・ミラムカと同じく現在の範疇におさまることには変わりない。ほかにも人麻呂作歌の異文／本文には、このように時制が現在化する傾向がみられる。

*::いかさまに 思ほしけめか／いかさまに 思ほしめせか（一・29）

*::神登り いましにしかば／神上り 上りいましぬ（二・167）

*::夜床も 荒れなむ／夜床も 荒るらむ（二・194）

右は順に「近江荒都歌」「日並皇子挽歌」「川島皇子葬歌」の異同で、上が異文系、下が本文系である。どれもみな問題を含むケースなので、ここでは解釈には立ち入らず、異文から本文への展開で時制が現在化する事実への注目することにしよう。石見相聞歌の例は孤立したものではなく、どうやら人麻呂作歌の本文系に共通する性格であるら

しい。このことはいったい何を意味するのであろうか。

あらためて言うまでもなく、時制 (tense) というのは表現された世界の時間的な位置を示す過去・現在・未来といった形態である。これらはいずれも〈今〉を基点として測られるが、歌における時制の基点は、じつさに表現が実現されているその生態から捉えていく必要がある。つまり、声で成り立つ歌のばあいと、文字で成り立つ歌のばあいを区別しなければならぬということである。まず声の歌のばあいであるが、例としてさしあたり問題にしている B 134 で考えてみよう。

♪イワミニアル タカツノヤマノ コノマユモ ワガソデフルヲ イモミケムカモ

いまこの歌が声で詠み上げられたとする。そのさい忘れてならないのは、声で成り立つ表現は詠み上げられているその瞬間にしか存在しないということである。音声レベルに注目していえば、「石見にある」がイーワーミーニールーと発語されるとき、イとワ、ワとミの音が時間的に同時に存在することはできない。ワの音は先行するイの音が消え去ってから発声され、また、そのように耳で享受される。そして、表現される時制は、音声が発せられるその瞬間にしか存在しない〈今〉との関係によって決まるのである。134 「イモミケムカモ」(妻は見ていたであらうか)は、この表現が発語されるその瞬間との関係において、歌の生態に即していえば、詠み手が声を発する瞬間的な〈今〉を基点にして、それが過去の出来事であることを表す。つまり、声で成り立つ歌は、そのつど消え去る〈瞬間の今〉を時制の基点とするわけである。

ところで、そのようにして表現された〈瞬間の今〉というのは、詠み手によって歌が発声される瞬間でもあるから、それはまた詠み手の〈今||現在〉でもある。たとえば、現在形で表現される139 「イモミツラムカ」でいえば、ここで表されている出来事の時間は、その表現を生み出している詠み手の現在とほぼ重なりあうのである。つま

り、声の歌における時制の基点は、詠み手にとつての現在でもある。したがって、そのばあい、表現するもの（詠み手）と表現されるもの（作品）、あるいは表現の外部と内部は融合し連続していることになる。即ち、表現の内部にあつてその表現を生み出す〈作中のわれ〉を話者という術語でいうとすれば、声の歌において、いわゆる話者は機能的には詠み手と重なることになるわけである。

それでは、文字の歌のばあい、時制の基点はどうなっているのでしょうか。結論からいえば、文字で成り立つ歌は、作中に設定されている〈話者の現在〉を時制の基点とする。そして作中の現在には文字に書かれ、そのようなかたちで表現として成り立っているのだから、それは消え去らない〈今〉、いかえれば読むたびに再現される〈永遠の現在〉である。そしてそれは、当然のことながら、文字表現の外部にあつて詠み手の体験する時間とは無縁である。したがって〈話者〉は詠み手と直接的なつながりをもたず、表現の内部において自立した存在となる。

身崎寿が話者（語り手・作中主体・作中のわれ）を作者からきりはなして作品の内部に定位すべきことを主張¹⁵し、また、品田悦一が、作品の内部にたち現れる「叙述する主体」と、作品を産出した主体（作者）を別しなければならぬと述べたのも、¹⁷原理的にいえば、文字で成り立つ歌の性格からくる定義づけであつた。その点でそれは適切な定義であり、万葉歌の表現分析にこれを導入した試みは高く評価されてよい。しかし問題なのは、そういった試みが、いわば暗黙のうちに『万葉集』という文字テキストの歌に即して為されていることである。そのため、文字テキストに残される声の歌の痕跡を捉えることができず、異文系と本文系の関係から掘り起こされる人麻呂歌のダイナミックな生成が見逃されている。もっと、声で成り立つ歌の生態を視野におさめる必要があるであろう。

そこで、あらためてABC三首の反歌に戻つて、時制の問題を、それぞれの生態に即して考えてみたいと思う。第一段階のA139は声の歌であるから、時制の基点は詠まれるその時々、消え去る現在である。すでに触れている

ように時制が現在であるのは、表現内容が誦詠の時とほぼ同じ時間帯であることを示す。これは表現の現地性とも対応するであろう。B 1 3 4 も声の歌であるが、時制が過去なのは表現される出来事が詠み手のいる現在からみて、過去のことさらに属することを示す。この時間のずれは、詠み手が現地からはなれたために生じる表現の遠隔性であつて、帰京後に詠まれていることの証拠にはかならない。

さて、第三段階にあるC 1 3 2 は文字で成り立つ歌である。時制の基点は〈作中の現在〉であり、「見つらむか」は、話者が、再現される現在の時間帯にすることを示す。作中に設定されている〈今〉はどのようになっているであろうか。C 群の長反歌三首を引いてみよう。

.....

玉藻なす寄り寝し妹を 露霜の置きてし来れば

この道の八十隈ごとに 万たびかへりみすれど

いや遠に里は離りぬ

いや高に山も越え来ぬ

夏草の思ひしなへて 偲ふらむ妹の門見む

なびけ この山

(反歌)

石見のや高角山の木の間より我が振る袖を妹見つらむか
笹の葉はみ山もさやに乱るとも我は妹思ふ別来ぬれば

(或本反歌)

石見にある高角山の木の間ゆも我が袖振るを妹見けむかも

長歌における時制の基点は、「吾」が「妹」と別れて山や里をいくつも越えて、おそらく最後の見納めとして妻の家を見ようとしている〈今〉である。その場所は、第一反歌で詠まれる「高角山」の峠(象徴的には山頂でもよい)であろう。長歌の「この山」を高角山とする見方もあって、その方が合理的なところもあるが、しかし、そのばあい長歌における「吾」の〈今〉は高角山を過ぎた時点に置かれていることになり、第一反歌の「吾」が高角山の峠にいるのとずれが生じてしまう。このずれを解釈上で調整するのは難しく、「この山」はやはり通説にいうように、高角山から眺めやつてなお妻の里を見えにくくしている手前の山とみるしかない。第一反歌が「高角山の木の間から私が振る袖を、妻は見たでありうか」と疑問形で詠まれるのは、妻とのあいだにそういった障害物があるからなのである。⁽¹⁸⁾

ともあれ、この反歌の時制はすでに触れているように過去のテンスではなく、「今ちようど見終わったところであろうか」という現在の状況をあらわしている。妻の側からみるなら、「吾」が高角山の峠のあたりにいて、袖を振るのがちようど見えなくなったあたりで詠まれた格好になっている。つまり、長歌も二首の反歌もほぼ同じ時制の基点をもつわけであるが、細かくみると、一首目の反歌は長歌に描かれる〈現在〉の情景を引きずり、二首目の反歌はそれから離れて後編の歌群に向かう心情を表している。しかし、こういった違いも、時制の基点が共通なので、話者の時間体験が歌の配列にしたがつてスムーズに進行するようになっているのである。

ところで一首目の反歌が、もし134「我が袖振るを妹見けむかも」のままならばどうであつたろうか。これだと「あゝの時、妻は見たであろうか」と過去を回想するかたちになるので、この反歌に設定されている時制の基点す

なわち〈話者の現在〉は、高角山を越えた時点からずっと経過したところに想定しなければならない。すると、長歌と反歌のあいだで時制の基点が分裂するので、話者の時間体験を統一的に把握するのが難しくなるであろう。当然、文字テキストの読者も時間的な位置がとりにくくなる。このことを指摘したのが伊藤論文であった。伊藤がB134を「身も心も高角山ならぬ都に在るような感じ」と評することができたのは、この歌を文字ことばにおいて受け取ったからにはかならない。

けれども、これを声の歌の生態に即して受け取れば、そういった不自然さは生じないであろう。なぜなら、声の歌と文字の歌とは、時制の基点がまったく異質だからである。声の歌のばあい、時制の基点は表現の外部にある読み手の現在に重なり、しかもそれはそのつど消え去るという性格をもつので、長歌と反歌のあいだには文脈的な関連が形成されておらず、したがって、時間はかならずしも連動しないからである。一方、文字の歌のばあい、時制の基点はずっと消えずにありつづけ、読み返されるたびに再生する〈永遠の現在〉である。したがって、時間的な関係も相互的であることが意識される。

人麻呂は帰京してから宮廷貴族の前で誦詠したB134を、後になって文字で成り立つ歌に改訂したのであるが、そのさい反歌の時制を現在に改めた。これは一見すると、最初のA138に戻ったようにみえるが、おなじ現在形でも時間の構造がまったく異なる。A138は瞬間の現在であったが、C132は永遠の現在なのである。そのように反歌の時間を長歌のそれに連動させなければ、文字の歌として成り立たないということであるが、じじつとして、そのように改訂されていることは、人麻呂がそういった文字言語の表現原理に気付いていたことを意味する。

六 おわりに

人麻呂は声の歌を文字の歌に改訂するなかで〈永遠の時間〉を創造した。石見相聞歌群の生成とは、そのような創造の軌跡にほかならない。

声のことばの時代、すなわち無文字時代において、永遠の時間とは神話のなかで実現されている時間のことであった。文字の時代が到来したとき、そういった神話的な時間は解体されたわけであるが、人麻呂は、神話的な時間が崩壊した後に、ふたたび永遠の時間を発見したのである。ただし、それは文字ことばの地平で成り立つ永遠の時であった。このことは「万葉」の意味とも無縁ではないだろう。『万葉集』という書名が万代の意味をもつのは、文字テクストとしての歌集そのものの存立構造に由来すると考えられるのである。

注

- (1) 西條勉「人麻呂作歌の異文系と本文系―歌稿から歌集へ―」二〇〇二年一月、『専修国文』第七〇号。
- (2) 伊藤博「石見相聞歌の構造と形成」一九七五年四月、『萬葉集の歌人と作品上』所収。
- (3) 橋本達雄「石見相聞歌の構造」一九七七年六月、後に『万葉集の作品と歌風』（一九九一年二月）に収録。
- (4) 渡瀬昌忠『渡瀬昌忠著作集第七卷柿本人麻呂作家論』第四章第一節「石見妻との別離の歌群」二〇〇三年三月。

- (5) 土屋文明『万葉集総釈』（一九三五年五月）あたりが、いわゆる伝誦説の初めと思われる。

- (6) 沢瀉久孝「人麻呂の妻」(一九五一年十月、後に『萬葉歌人の誕生』に収録)が推敲説の嚆矢と思われる。
- (7) 伊藤前掲論文。
- (8) 渡瀬前掲論文。
- (9) 内田賢徳「上代語シノフの意味と用法」一九九〇年二月、『帝塚山学院大学日本文学研究』第二十号。
- (10) 中西進「柿本人麻呂」一九七〇年十一月、一五一頁。
- (11) 橋本前掲論文。
- (12) 塩谷香織「石見相聞歌の構成―別れの拒絶と受容―」一九八四年三月、『五味智英先生追悼上代文学論叢』所収。
- (13) 神野志隆光「石見相聞歌論」一九七七年一月初出、後に『柿本人麻呂研究』(一九九二年四月)に補筆収録。
- (14) 西條勉「歌謡のリズムと音数律以前―和歌期限の詩学―」一九九九年六月、『古事記日本書紀論集』所収。
- (15) 渡瀬昌忠「石見相聞異文長歌―対句と構成―」一九八六年三月『日本文学』、後に『渡瀬昌忠著作集第七巻 柿本人麻呂作歌論』に収録。
- (16) 身崎寿「柿本人麻呂献呈挽歌」一九七七年十二月『万葉集を学ぶ』第二集、「人麻呂挽歌の〈話者〉」一九八八年一月『日本文学』、「歌の中の叙述の主体という観点はどのような歌のよみかたをひらくか」一九九六年五月『国文学』(学灯社)等。身崎『人麻呂の方法』二〇〇五年一月。
- (17) 品田悦一「人麻呂における主体の複眼的性格」一九九一年五月『萬葉集研究』第十八集、同「人麻呂における主体の獲得」一九九一年五月『国語と国文学』。
- (18) 塩谷香織前掲論文。塩谷は、高角山を見納め山とするなら、そこからみて妻の里を隠す山のあるを想定するの

は矛盾であるというが、それは高角山をあまり大きくイメージしすぎた見方であろう。高角山を連なる山々の果てにあるとイメージすれば、その最果てに位置する山の峠からみて、麓の方にある妻の里を見えにくくする山があってもおかしくはない。身崎は『人麻呂の方法』第十二章「石見相聞歌」で、「し無理を承知でそのやまに對し「靡け」と命ずるほかないのだ。この「山」こそは……「見納め山」にはかならない」（二四八頁）、あるいは「二三の最終場面は、「語り手」が、「見納め山」たる「高角山」の山頂をこえてしまったあと、そこで「妹」と自分とをへだてるやまに對して「妹が門見む靡けこの山」と命じている、その時点と地点がそれにあたると（二五一頁）と述べている。これは塩谷説そのものである。身崎は、この読み方に基づいて、時間を巻き戻さずに第一反歌への展開を読み取るうとして、「高角山の木の間より我が振る袖を」が、高角山が靡いたという幻想のなかで詠まれたものとみる。しかしいくら幻想だからといっても、靡いて平たく伏した状態になった高角山から手を振ることがあるだろうか。伊藤がいうように、「靡けこの山」と命じた場所は「高角山」であり、「人麻呂の切実な叫びにもかかわらず、眼前の山は靡かなかつた。当然、門に立つ妻も望みえない。人麻呂はその妻の姿を幻想しつつ、袖を振って最後の別れを告げる」（釈注）のである。